

A peça *Canto do Papão Lusitano* de Peter Weiss, também chamada de  
*Fantoche* ou *Espantalho* ...  
 - Reencenações em Portugal 1971/1974/2017

Song of the Lusitanian Bogeyman, a play by Peter Weiss also called *Puppet*  
 or *Straw man* ...  
 - Reenactments in Portugal 1971/1974/2017

### Cláudia Madeira

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
 Instituto de Comunicação da NOVA - ICNOVA  
 Instituto de História de Arte - IHA/NOVA e Centro de Estudos de Teatro - CET/FLUL  
 claudiamadeira@fcsh.unl.pt

### Carlos Pessoa

Instituto Politécnico de Lisboa, Escola superior de teatro e Cinema  
 Teatro da Garagem  
 carlos.j.pessoa@gmail.com

### Manuel Silva Pereira

Instituto Universitário de Lisboa  
 Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa - ISCTE - IUL  
 mpsp10@gmail.com

## Resumo

A peça *O Canto do Papão Lusitano*, de Peter Weiss, estreou em 26 de Janeiro de 1967 no Scala-Teatern, em Estocolmo, tendo posteriormente sido representada mais de 50 vezes em todo o mundo, sendo exemplo de uma *dramaturgia do exílio* e da *resistência* anticolonialismo e antifascismo. Neste artigo analisam-se algumas reencenações que acontecerem em Portugal no período pré e pós revolucionário, respectivamente 1971 e 1974 e, mais recentemente, em 2017.

**Palavras-chave:** Canto do Papão Lusitano; Peter Weiss; teatro-documental; colonialismo português; exílio e resistência

## Abstract

Peter Weiss's *Song of the Lusitanian Bogeyman* which was premiered on January 26th, 1967, at the Scala-Teatern in Stockholm, has been represented more than 50 times worldwide, as an example of a dramaturgy of exile and resistance anti-colonialism and anti-fascism. This article analyzes some reenactments that occurred in Portugal in the pre- and post-revolutionary period, respectively 1971 and 1974 and, more recently, in 2017.

**Keywords:** *Song of the Lusitanian Bogeyman*; Peter Weiss; documentary theatre; Portuguese colonialism; exile and resistance

## Introdução

A peça *O Canto do Papão Lusitano*, de Peter Weiss, dramaturgo alemão filho de pai judeu-eslovaco, estreou em 26 de Janeiro de 1967 no Scala-Teatern, em Estocolmo, sob a direção de Etienne Glaser. Representada mais de 50 vezes em todo o mundo, chegou a Portugal em Março de 1971, posta em palco pelo Grupo Universitário de Teatro Experimental, na Cantina “velha” da Cidade Universitária. Em 1974, após a Revolução do 25 de Abril, a peça terá a sua vida interrompida pela Sociedade de Direitos de Autor por uma polémica em torno da posse dos direitos da sua exibição. Condenada ao esquecimento com o fim da Guerra Fria, o colapso do socialismo e o começo do novo milénio (Hermand and Silberman 2000), o *Canto* só será novamente encenado em Portugal em 2017, 50 anos após a sua estreia, numa organização conjunta da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e o Teatro da Garagem.

Num contexto contemporâneo onde são vários os artistas-investigadores portugueses que, em várias dimensões artísticas, têm vindo a trabalhar as memórias (pós) coloniais, analisando a rede complexa de temáticas que lhe estão associadas — como a Ditadura, a Revolução, os movimentos de libertação, a Guerra colonial, o (pós) colonialismo, o retorno, entre outros (Madeira 2016a, 2016b) — importa voltar a questionar o papel de textos como o *Canto do Papão Lusitano* e refletir sobre a importância histórica e o contributo dado ao teatro-documento — cujo embrião reside no Woyzeck, de Buchner, no teatro político de Piscator e nas peças didáticas de Brecht; “o teatro documento confronta a obscuridade artificial, a mentira, que os homens no poder utilizam para dissimular as suas manipulações” (Sério 1974).

O *Canto do Papão Lusitano*, também chamado de *Canto do Fantoche* ou *Espantalho Lusitano* constitui um dos mais importantes documentos históricos teatrais contemporâneos ao período e à propaganda política do Estado Novo, refletindo um “contradiscurso” à retórica do fascismo e do colonialismo português. Este artigo tem por objectivo analisar, a partir dos testemunhos e registos existentes sobre a mesma, algumas reencenações que acontecerem em Portugal no período pré e pós revolucionário, respectivamente 1971 e 1974 e, mais recentemente, em 2017.

### **Um *Canto do Papão Lusitano* a partir dos palcos da Suécia**

O regime de ditadura política em Portugal (iniciado em 1926 e derrubado em 1974) instituiu um sistema de censura prévia aos espetáculos, que impactou negativamente a produção teatral.

A partir de 1926, tornou-se regra censurar peças rotuladas de "subversivas", "perigosas" ou "simplesmente suspeitas" (Rebello 2009). Com efeito, muitos textos escritos por dramaturgos portugueses não puderam ter estreia pública, chegando-se mesmo ao ano de 1973 sem que nenhuma nova peça portuguesa subisse a palco (Rebello 2009). Peter Weiss era, porventura – e lembra-o Manuela de Azevedo, em artigo no Diário de Notícias (1 de Outubro de 1974) – “um dos nomes mais odiados do regime deposto, e compreende-se porquê, pois para lá da posição política do autor, havia este panfleto virulento de agressão ao colonialismo, ao capitalismo e à maneira portuguesa de estar no mundo”.

O *Canto do Papão Lusitano* surge assim como exceção, mas gerada a partir de um palco na Suécia e tendo como foco o colonialismo português e a guerra nas “províncias ultramarinas”, como então passaram a ser chamadas as colónias em África.

Luís Francisco Rebello, historiador de teatro, crítico e ele próprio dramaturgo, foi testemunha do fato, enquanto espectador da encenação feita em Genebra, em Novembro de 1968, por François Rochaix e o Teatro do Atelier. Em artigo que escreveu para o suplemento “Artes e Letras” do Diário de Notícias, Rebello qualifica o texto de Weiss como “comédia político – musical ... sobre o monstruoso fantoche do colonialismo” (Rebello 1978, 135).

No seu testemunho, dá conta da confissão que Armand Godel, colaborador de Rochaix, lhe terá feito, a das incontáveis “dificuldades e obstáculos que houve de vencer, as ameaças e pressões de toda a espécie (e que não partiram só do governo português...), à concretização de uma encenação “justiceira”, que resultou num “espetáculo estimulante, de uma intensa teatralidade, ao mesmo tempo que de uma extraordinária eficácia política” (*ibidem*).

No programa do espetáculo, podem ler-se os propósitos legitimadores da reencenação: “informar o público sobre um assunto geralmente envolto numa capa de silêncio; e o procurar implicar o espectador, com toda a liberdade e em plena consciência” (*ibidem*).

Anos mais tarde, em 1995, Maria Manuela Gouveia Delille lembrará que os ecos da estreia do *Canto do Papão Lusitano*, em Estocolmo, haviam gerado forte indignação em Portugal, justificando a nota verbal, de protesto, do Ministério dos Negócios Estrangeiros, e os múltiplos comentários desfavoráveis nos órgãos de imprensa.

Segundo Delille, todos se empenharam então na defesa da história portuguesa, que Weiss desfigurara, o que explicaria não apenas o insucesso registado na Suécia, como a falta de atributos históricos e morais dos suecos, no duplice posicionamento sobre o colonialismo: a um tempo, "a solidariedade ativa do governo social-democrata com os movimentos independentistas africanos; a outro, a pressão das oligarquias económicas e financeiras, com destaque para a banca, interessadas em penetrar nos novos mercados de Angola e Moçambique" (Delille 1995, 216).

A partir de então, a peça e o autor passaram a ser silenciados pelas autoridades nacionais, ao mesmo tempo que no estrangeiro conquistou popularidade, com a tradução em várias línguas: primeiro, logo em 1967, para francês, por Jean Baudrillard; dois anos mais tarde, para português, por Mário Gamboa, heterónimo de Fernando Gil e José Manuel Simões. Vendida clandestinamente em Portugal, o *Canto* tornou-se leitura obrigatória dos intelectuais de esquerda e da geração estudantil contestatária de 69/71.

Peça “maldita”, tornada manifesto pró-democracia e contra o colonialismo, o *Canto* regressa ao palco em 1969, sob a direção de Benjamim Marques<sup>1</sup>; mas o sucesso alcançado pelo Teatro Português de Paris, em Montmartre, não faz esquecer as represálias do Ministério da Cultura Francês e do Consulado-Geral de Portugal, dirigidas ao encenador, então “condenado” apátrida<sup>2</sup>.

A capa da edição em português do *Canto* (Ruedo Ibérico), da autoria de Benjamim Marques, a mesma que figura no cartaz promocional do espetáculo (Fig.1), dá conta do “lixo transnacional” – onde à religião católica se junta o armamento, a suástica nazi e um logotipo, importado dos E.U.A – que opera o maquinismo interno do Papão.

<sup>1</sup> Benjamim Marques estabeleceu-se em Paris com uma bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian em 1958 para estudar Belas Artes sob direção de Vieira da Silva e com o apoio de Almada Negreiros. Aí veio a desenvolver actividade profissional nas artes plásticas e no teatro, tanto enquanto cenógrafo e encenador. Criou o “Teatro Português de Paris” onde desenvolveu entre outras encenações a peça “Canto do Fantoche Lusitano”.

<sup>2</sup> Benjamim Marques descreve assim o processo: “Não há uma palavra escrita, é tudo oral, isto é eclesiástico... é a hipocrisia eclesiástica de Salazar. O côsul convocou-me, mandou-me sentar na sua poltrona, deu-me um café e com o seu ar paternalista disse: ‘ó Sr. Marques, é lamentável, eu estou profundamente, dolorosa- mente impressionado para dizer-lhe que a partir de agora deixa de ser português; oficialmente, nós não o reconhecemos como estando em França. Fui obrigado a riscar a sua inscrição no Consulado, donde, se me pedir uma certidão qualquer eu não lha dou; não o reconheço como existente. Porque recebi a ordem de Lisboa, por telefone. Sabe, eu compreendo-o’. (...) Felizmente que eu conhecia pessoas. Fui ao Ministério da Cultura onde me disseram ter recebido uma carta dizendo que tinha perdido a nacionalidade, pelo que não podiam dar-me o dinheiro. Ora sem a subvenção não podia pagar nada. Na Unesco (...) propuseram-me pedir a nacionalidade francesa: ‘Olhe dirija-se ao Ministério do Interior, fale com o Sr. tal da minha parte’. Lá fui e em menos de três meses fui naturalizado francês. Foi o governo Messmer que, por decreto, me transformou em francês!” (Lacerda e Madeira 2003, 69).





Fig. 1 - Capas dos livros *Chant du fantoche lusitanien* (Sueil, 1968) e *Canto do papão lusitano* (Ruedo Ibérico, 1969) (Créditos Cláudia Madeira)

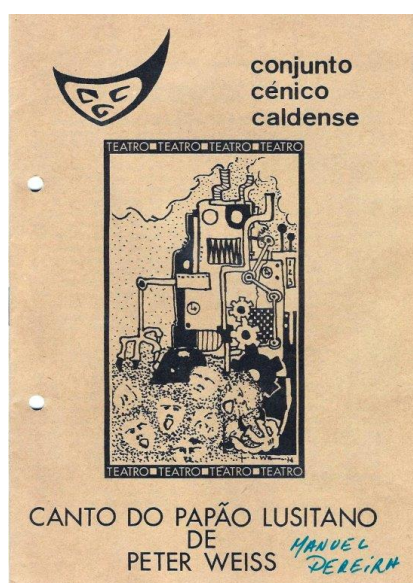


Fig. 2 – Capa do cartaz da encenação de Manuel Silva Pereira para o Conjunto Cénico Caldense, setembro 1974 (Cortesia Manuel Silva Pereira)

Representada durante três noites, à porta fechada e por convite, dado o receio de um atentado bombista, foi presenciada por militantes democráticos portugueses, vindos de toda a Europa, mobilizados pelos "comités de apoio à luta do povo português" (Delille 1995, 220). Em entrevista de 2003 conduzida por Daniel Lacerda e Manuel Madeira para a revista *Latitudes* Benjamim Marques refere que:

o Peter Weiss veio a Paris e esteve comigo e com o Quehec, que estava a preparar a montagem em francês. O Quehec montou-a justamente em Goussainville, onde foi financiado pela municipalidade. Nessa altura Peter Weiss vem a Paris e diz a ambos que

gostaria que a encenação portuguesa fosse a primeira, mas eu estava mais atrasado (ainda não me tinham retirado a nacionalidade!). O Quehec esteve de acordo dizendo que atrasava a montagem, para dar a possibilidade de a versão portuguesa ser a primeira, já que o Peter Weiss achava que era importante que a estreia mundial do texto fosse em português. Ficou assim combinado. Isto passa-se no antigo apartamento da Amélia Padez, na rua de Seine. E, dois ou três dias depois, tiram-me a nacionalidade e não posso receber a subvenção do Ministério da Cultura francês, porque *deixo de existir*.

Na mesma entrevista este encenador dá conta do que levou Peter Weiss a escrever a peça e ainda das suas próprias impressões pessoais sobre a mesma:

O Peter Weiss vivia nessa altura na Suécia, estava relacionado com os partidos de esquerda e sobretudo com o Movimento Mundial da Paz. Esteve no Vietname e, logo a seguir, na zona libertada da Guiné portuguesa vindo a interessar-se muito pelo colonialismo português. Quando regressou à Suécia, recolheu imensos dados, incluindo emanados do Partido Comunista Português e do futuro Partido Socialista. A peça é extraordinária, não somente porque está bem construída, como um canto, numa linguagem rítmica que dá prazer a dizer. São oito cantos como a Divina Comédia de Dante, em que se inspira. É quase só poesia, duma extraordinária musicalidade. E é absolutamente exacta nos números e dados que são referidos: o cobre, os diamantes, os nomes das companhias (De Beers, Shell); impossível de negar. São números internacionalmente conhecidos. De modo que a peça é um *brûlot* terrível, frontalmente anti- colonialista. E, naquela altura, o governo português não podia suportar aquilo. Não podiam meter-me na prisão, por estar em França, pelo que cortaram-me a nacionalidade. Julgavam eles que ia pedir o passaporte para regressar, porque, nesse caso, davam-mo! e metiam-me em Caxias...

### **Encenação à porta fechada do *Canto do Papão Lusitano* em Portugal**

Em 23 de Março de 1971, transcorridos dez anos sobre o início da guerra colonial, O *Canto do Papão Lusitano* é representado em Portugal, em sessão única e para um auditório de cerca de 250 pessoas, na cantina “velha” da Universidade de Lisboa, com prévia e formal autorização do reitor, mas igualmente à porta fechada e sem divulgação pública permitida.

O espetáculo, cujos registos se mantêm no arquivo privado do encenador Manuel Silva Pereira, contou com 12 atores e técnicos; nas fotografias do espetáculo, pode ver-se um Papão – desmesurado e ameaçador – a ocupar o centro do palco. Tem cerca de dois metros de altura e está revestido a chapa de alumínio, decorada com materiais velhos, ferrugentos, que afirmam a obsolescência e o imperativo de substituição das “rodas dentadas que, engrenadas e movidas por manivela, produzem um ruído ensurdecedor”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Entrevista a Manuel Silva Pereira, 5 de Maio de 2017.

Da boca saem duas forquilha, que articulam frase monótonas, curtas, de cariz ideológico, sobre a moral, os valores, os bons costumes e a santidade do poder. As falas são entrecortadas por respirações pesadas, enfatiadas, muitas delas em rimas ridículas, infantis.

Quando se irrita, os olhos iluminam-se; a luz que projeta, ofusca a plateia. Imóvel e omnipresente durante toda a peça, simboliza o que “preenche e determina as vidas dos portugueses e dos povos ditos ‘colonizados’, a ameaça permanente, mesmo se decadente, feita de ferro velho”, que já ninguém compra.



Fig. 3 e Fig. 4 – Canto do Papão Lusitano, encenação Manuel Silva Pereira (1971) (Créditos Manuel Silva Pereira)

Para o encenador, importou a proposta de Weiss, a de um teatro panfletário, de um cântico, eficaz para consciencializar politicamente o público e incitá-lo à ação. Weiss queria um palco sempre iluminado, sem claro-escuros, e receava que a figura do negro fosse estereotipada, pelo que rejeitava o recurso a máscaras ou à maquilhagem para figurar a cor da pele; e pedia aos atores que vestissem alternadamente a roupa de europeus e de africanos.

Para evitar que a documentação histórica surgisse abstrata e despersonalizada, criou duas personagens, a que deu um nome em vez de um número, à semelhança do que fizera com o *Canto de Lili Tofler*, em “A Inquirição”. Joana é uma criada em casa de um casal de colonos, que faz jus em se afirmar moderno e progressista. Noutro monólogo, Ana descreve em detalhe as tarefas que é forçada a fazer durante o dia, que se inicia às 5 da manhã e acaba por volta da meia-noite.

A linguagem de Weiss incorpora vocabulário empregue pelos nazis. Fala-se, por exemplo, de *menschenmaterial*, material humano, insuficiente para satisfazer a procura do mercado.

A encenação do Grupo Universitário de Teatro Experimental terminava com o *Hino à Alegria*, de Beethoven, e com os atores, vestidos de negro, de braços no ar, à espera da liberdade que haveria de chegar. Em linha, junto à ribalta, muro negro que nenhum fascismo podia vencer, entoavam as estrofes de Schiller, apostados em recuperar as forças perdidas com os abusos de que tinham sido vítimas.

Apesar de recebida euforicamente pelo público, o receio de eventuais represálias pela Polícia política fez com que o auditório se esvaziasse a toda a pressa, sem que a manifestação pública de protesto, ansiada pelos estudantes, se tivesse materializado.

### ***O Canto do Papão Lusitano e a Revolução do 25 de Abril***

Um ano mais tarde, em 1972, o Goethe Institute organiza em Lisboa, por iniciativa do seu Diretor, Curt Meyer Clason, um ciclo dedicado ao teatro-documento e a Bernard Dorst; a referência a Weiss e à encenação da peça *A Instrução*, voltam a gerar polémica, tendo a censura instruído os jornais para omitir toda e qualquer referência ao autor, que acabaria por ser riscado do programa.

Após a Revolução, e no próprio ano de 1974, a peça volta a ser encenada pela companhia de Benjamim Marques, em França, com o apoio da Secretaria do Estado da Emigração e da Fundação Calouste Gulbenkian, consolidando-se como um espetáculo mítico para os emigrantes portugueses. Numa entrevista conduzida por Daniel Lacerda e Manuel Madeira para a revista *Latitudes* o encenador afirmará que a peça “tanto em França, como na Suíça e na Alemanha foi representada, pelos menos mais de sessenta vezes. A peça foi montada várias vezes, porque os actores *desapareciam*; eram estudantes” (Lacerda e Madeira 2003, 68).

No final desse ano, a companhia viaja até Lisboa, para uma terceira montagem da peça, que estreia em Dezembro, no Teatro da Trindade, para um ciclo de 26 representações e itinerância pelo país, organizada pelo Movimento das Forças Armadas e pela Intersindical. Concluída em Lisboa, no Teatro Maria Matos, foi registada em vídeo pela Rádio Televisão Portuguesa, cópia que entretanto se perdeu. Recentemente em Julho de 2018 foi identificado<sup>4</sup> no espólio José Marques na Biblioteca/ Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II um conjunto de 72 fotografias (uma das quais se apresenta na capa desta revista) onde se regista

---

<sup>4</sup> Processo que decorreu do trabalho desenvolvido por Cláudia Madeira no âmbito da pesquisa para a exposição “José Marques: Fotógrafo em Cena” apresentada no Teatro Nacional Dona Maria II em Março de 2019.

esta peça no dia 16 de Dezembro de 1974 e as ações em palco dos seis atores, assim como a conversa que terá acontecido depois da mesma onde estão presentes Benjamin Marques e o detentor exclusivo dos direitos da peça Jacinto Ramos, responsável pela posterior interdição da encenação da peça por outras companhias. Catarina Avelar<sup>5</sup>, uma das atrizes participantes nessa encenação referiu que o espetáculo foi muito bem acolhido após o 25 de Abril em todo o país:

havia Campanhas de Dinamização Cultural (Quinta Divisão) e andávamos pelo país a fazer teatro porque 'os comunistas comiam as criancinhas' e no interior do país não aceitavam os militares a falar. Nós, no teatro, éramos os tanques que íamos à frente. Fazíamos a peça, debatíamos a peça em palco e depois os militares prosseguiam com o seu movimento. Corremos o país todo assim.

Das fotografias a preto e branco que o fotógrafo de cena José Marques registou destaca-se o mesmo âmbito musical descrito por Francisco Rebello na encenação que terá visto em Genebra. Os actores apresentaram-se também com roupas informais de cor branca (ao contrário do registo a negro desenvolvido pelo Grupo Universitário de Teatro Experimental) sendo distinguidas as suas personagens apenas pelos diversos chapéus em cena e alguns símbolos eclesiásticos (como cruzes) ou bélicos (como espadas). Algumas destas fotografias, como a que apresentamos na capa desta revista, sublinham um jogo de sombras, de coisas ocultas, que têm por base um dispositivo cénico elaborado por uma grande moldura em lençol/papel, moldura essa que nalgumas fotografias é rasgada, atravessada. Outro factor a destacar é que o Papão se encontra também ele fixo e onnipresente em todos os registos fotográficos, não sendo destruído no final da, tal como indicado na peça de Weiss, mas empurrado e derrubado pelos personagens.

---

<sup>5</sup> Numa entrevista conduzida à actriz no âmbito do seu testemunho sobre a obra do fotógrafo José Marques no dia 15 de Janeiro no TNDMII, Cláudia Madeira fez algumas questões sobre a participação de Catarina Avelar nesta encenação.



Fig. 5 - “O Canto do Fantoche Lusitano de Peter Weiss”, encenação de Benjamim Marques, produção Teatro Português de Paris/ Théâtre Portugais de Paris/ Teatro do Povo. Atores não identificados, Teatro da Trindade, 1974.  
©TNDM II. Fotografia de José Marques

Também o *Conjunto Cénico Caldense*, das Caldas da Rainha, levou a peça à cena, em Setembro de 1974, sob a direção novamente de Manuel Silva Pereira e, ainda, com o propósito de consciencializar politicamente os espetadores sobre o colonialismo, o fim da guerra e os movimentos independentistas.

No plano cénico, e com ajuda dos registos fotográficos disponíveis, constata-se uma vez mais a adoção de um dispositivo coral, muito próximo do *agitprop*, operado por 25 atores, vestidos de negro, tendo por fundo um Papão omnipresente, ao lado do qual, num lençol a servir de ecrã, se projeta a imagem de Salazar, em óbvia identificação com o Papão (Fig. 7).



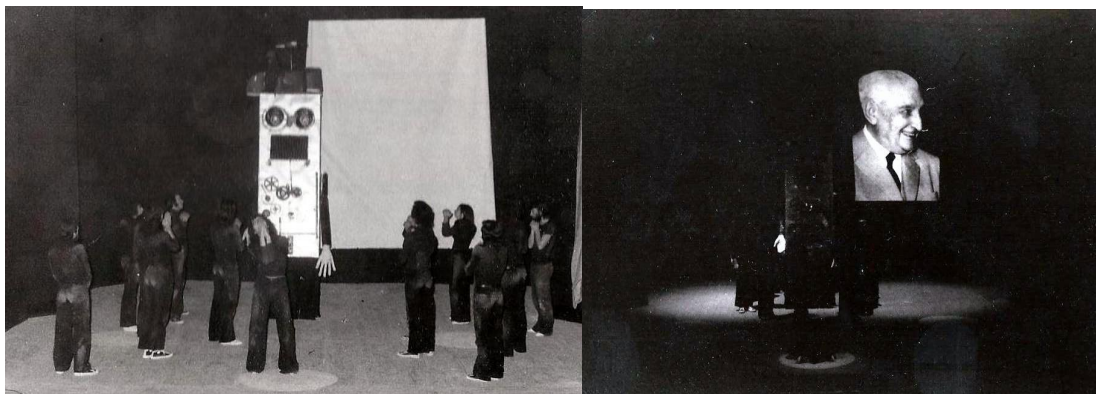


Fig. 6 e Fig. 7 - Fotografias da encenação de Manuel Silva Pereira para o *Conjunto Cénico Caldense*, setembro 1974 (créditos de Manuel Silva Pereira)

Numa outra fotografia, veem-se os atores a rodear os espetadores, como se os integrassem no espetáculo, fazendo-os tomar parte no desenrolar da ação. Na crítica que faz ao espetáculo, publicada na edição de 26 de Setembro do extinto “Diário de Lisboa”, Carlos Porto constata que “embora o espetáculo tenha sido feito numa sala à italiana, a encenação rompe constantemente com esse espartilho: o grupo representa no palco (onde está o Papão) e desce frequentemente até junto dos espetadores, onde há espaço para esse efeito. Rodeando o público e dialogando com atores colocados no centro da sala, o espetáculo cria linhas sonoras, que envolvem os espetadores e ao mesmo tempo despertam a sua atenção”.

Para Manuel Silva Pereira, a encenação do C.C.C. foi diferente da de 1971, porque o “25 de Abril e a liberdade obtida deram lugar a um novo contexto”<sup>6</sup>: o ambiente de medo e repressão transformou-se em festa e era outra a consciência política a formar, tendo como foco a Revolução de Abril e a implantação da Democracia. Após os espetáculos, circulados por todo o país, no âmbito das “campanhas de dinamização cultural” do MFA, havia sempre um momento de convívio e distribuição generosa de cravos vermelhos.

As representações foram, entretanto, interditas pela Sociedade Portuguesa de Autores, no seguimento da petição feita pelo Teatro Português de Paris e por Jacinto Ramos, detentores exclusivos dos direitos para Portugal (Delille 1995, 222).

O poeta português Mário Cesariny de Vasconcelos foi um dos intelectuais a tomar partido e insurgir-se contra a “exclusividade”, argumentando ser imperioso dar a conhecer a peça em Portugal, que classificou como “um auto suscetível de grande e animado movimento cénico... que não necessita de grandes atores... e que pode e deve ser representado por

<sup>6</sup> Entrevista a Manuel Silva Pereira, 5 de Maio de 2017.

quaisquer elencos de sociedade de recreio”; chega, até, a considerá-la património nacional dos portugueses” (Diário de Notícias, 12/10/1974).

Um ano mais tarde (1975), foi a vez do Teatro Experimental do Porto, sob direção artística de Roberto Merino, aprontar, com os alunos do curso de Teatro, uma adaptação do texto de Weiss, a que chamou *Ob! Lusitânia. Quão bela eras...* Com dezanove atores-estudantes em palco, estreia no Teatro António Pedro, em 9 de Maio de 1975.

Também na Colômbia a peça foi encenada por Enrique Buenaventura, primeiro em 1969 e, depois, em 1976, em versão livre, adaptada à realidade do país, titulada *Vida y muerte del fantoche lusitano*<sup>7</sup>.

### **O *Canto* e a sua reencenação na contemporaneidade**

Meio século após a sua estreia mundial, num contexto em que os estudos da memória (e das contra-memórias) se têm amplificado, tanto no domínio da investigação académica, como no da produção artística, a “não inscrição” (Gil 2005) do *Canto* no espaço público português surge como uma evidente lacuna.

Nesse quadro, a reflexão sobre uma eventual encenação contemporânea, tanto remetia para a posição de Peter Weiss – que, presente em Portugal no final de 1974, em declarações aos jornalistas, hesitou quanto à atualidade da peça num Portugal revolucionário, que acabara de pôr termo à guerra colonial – como, ao invés, se ancorava na leitura do *eterno retorno e da necessidade de uma memória*, presentes na peça, que lembra...

E mesmo que hoje se diga que morreu  
aquele que durante tanto tempo  
nos aterrorizou no nosso próprio país  
o seu séquito ainda se mantém  
e tudo o que aconteceu antes  
pode voltar a acontecer;

...ou no posicionamento de Luiz Francisco Rebello e Mário Cesariny, que opinaram ser sempre oportuna a reencenação de peças como o *Canto*, por constituírem elemento relevante do património histórico português.

A viabilidade de reencenação surgiu, entretanto, na decorrência de um *workshop*, coorganizado pelo Teatro da Garagem (e encenação de Carlos Pessoa) e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (sob proposta e dramaturgia

<sup>7</sup> Retamales, Alexandra Varela (2016), *Uma lectura latino-americana del Canto del Fantoche lusitano de Peter Weiss*.



Cláudia Madeira). Muitos dos alunos estranharam, ao tempo, o retrato que a peça oferecia; apesar dos traços grotescos e cômicos, era, segundo eles, chocante e realista quanto à violência do regime colonial português, desocultadora de uma realidade que nunca até então lhes fora mostrada (nem nos manuais escolares ou pela comunicação social, nem por via de testemunhos familiares); em simultâneo, considerariam que a peça mantinha a sua atualidade, agora em novos contextos de opressão presentes na sociedade atual globalizada.

Começada a trabalhar em Janeiro de 2017, no Teatro Taborda, com respeito dos princípios do teatro-documento, a encenação alia atores profissionais (a equipa do grupo de Teatro da Garagem) a atores amadores (os alunos do laboratório de Comunicação e Drama da disciplina de Teorias do Drama e do Espectáculo inscritos no *workshop*).

No decurso do processo dramatúrgico, de adequação da peça e das suas memórias à contemporaneidade, ficou evidenciado que a distância temporal produz uma espécie de efeito de “exílio” em relação à História, permitindo-nos, enquanto “exilados”, ao mesmo tempo próximos e distantes dessa História e dessas memórias, uma maior liberdade para construir sobre ela variadas interpretações poéticas. Este processo tem vindo a ser trabalhado por Marianne Hirsch, com recurso à noção de “pós-memória”, onde a conexão ao passado é mediada não pelas lembranças, mas por “investimento imaginativo, projeção e criação” (Hirsch 2012, 5).

Nessa liberdade, e no plano dramatúrgico, optou-se por adaptar a peça uma grelha de temas, como “passado-futuro”, “números”, “famílias perdidas” e “trabalho”, “animais”, “guerra”, “movimentos de libertação”, “prisioneiros políticos”. A grelha fez ressaltar o sistema de opressão, de base essencialmente capitalista, que Peter Weiss documenta, o mesmo que é descrito por Aimé Césaire no “*Discurso sobre o colonialismo*” (1971) ou, mais recentemente, por Achille Mbembe em “*Crítica da razão negra*” (2014). Um sistema que escravizou os negros africanos, que os tornou *matéria-prima* em vez de *matéria humana*, “homens mercadoria”, “homens moeda”, “animais” (Mbembe 2014, 12).

No *Canto do Papão Lusitano*, Weiss mostra, ao mesmo tempo, como se efetuou e perpetuou a colonização lusa dos países africanos, os pactos internacionais que a sustentaram, política e economicamente, e como a tragédia acabou superada pelos movimentos de libertação e a queda estrondosa do Papão, em pré-anúncio do fim do colonialismo português.

A reencenação, em 2017, do *Canto do Papão Lusitano*, recuperou a sua performatividade histórica e a complexidade inerente à transmissão intergeracional das memórias.

Enquanto teatro documental, o *Canto do Papão Lusitano* retrata fatos reais, ainda que depurados e trabalhados poeticamente por Weiss, mas implica também uma incorporação de mecanismos de opressão trans-históricos, estruturais e cíclicos. Por esse motivo, a peça constitui um arquivo e, até, um património histórico relevante do complexo imaginário do colonialismo português, da guerra e da resistência, que importará transmitir às gerações futuras (Madeira 2017).

Este tema, que Weiss aborda no final da peça, representou para o Teatro da Garagem o ponto de partida da reencenação. Com efeito, dramaturgicamente, optou-se por decompor a peça numa grelha de temas, cuja ordem não acompanhou a narrativa do guião original mas, antes, foi construída por agregação de citações relacionados com cada um dos temas. A essa grelha, acentuando explicitamente a referencialidade do texto ao livro *Divina Comédia*, de Dante, foi acrescentado um “prefácio” e um “posfácio” com citações do escritor, poeta e político florentino<sup>8</sup>.

O “prefácio”, com que se iniciava a peça, num palco às escuras, para onde os espectadores haviam sido conduzidos, remetia para um momento inicial, correspondente à entrada de Dante no Inferno, tendo Virgílio como guia. Nele se descreve uma “selva escura”, onde aparecem “animais temíveis e ferozes”, numa primeira alusão a um tema mais tarde desenvolvido no espetáculo, e que remete para um dos temas centrais desta peça de Weiss (e também de estudos críticos sobre o colonialismo<sup>9</sup>), identificada na grelha dramática de temas como “os animais”. O “posfácio”, com que a peça concluía, remetia para um possível carácter cíclico, no tempo histórico, dos sistemas de opressão<sup>10</sup>.

Depois do “prefácio”, uma luz era acesa no subpalco, para iluminar a coreografia dos intérpretes em torno das várias temáticas e ao som de uma *voz off*: “escola”, “movimentos de libertação”, “Guerra”, “prisioneiros políticos”.

Para aí convergiam as reivindicações dos “colonizados”, especialmente de Angola e Moçambique, que reclamavam pelos mesmos direitos de acesso à escola que a população “branca”, bem como o cenário da guerra e da opressão, gerador de “prisioneiros políticos” mas, igualmente de “movimentos de libertação”, cujo sucesso se começava a pressentir.

Em seguida, era pedido ao público que descesse do palco e assistisse, de pé, à cena seguinte (sem nunca se sentar na plateia), para assim visualizar o aparecimento de uma

<sup>8</sup> A partir da tradução do Professor Marques Braga da Edição de 1968 da Editora Sá da Costa.

<sup>9</sup> Veja-se Césaire (1971), ou Mbembe (2014), referenciados neste texto.

<sup>10</sup> Processo sobre o qual desenvolvi uma análise aprofundada a partir da noção de “ciclos históricos”, veja-se Madeira 2012.

*marionete / fantoche / papão* gigante que, caída/o da teia, se agitava intensamente, ao som de um coro, denunciador do caráter cíclico dos momentos históricos, em temas como “Passado-Futuro” e “Papão (com caracterização do Papão e pronunciamento das suas “intenções”).

No seguimento, o público era convidado a subir ao palco, deitar-se no chão e olhar para o teto “como se fosse a cúpula de uma igreja”. Tinha então início um segundo momento cénico, com os atores, posicionados na teia do Teatro, a recordar o que era um “assimilado”, os “números” (de colonizados e colonizadores, de militares, etc.), as “matérias-primas” (ferro, algodão, café, etc.) “roubadas” do território colonizado e o papel desempenhado pela “Europa” na manutenção do sistema capitalista. Dos corpos dos intérpretes eram visíveis apenas fragmentos, uma boca, pés, cabelos, mãos, etc.

Com o público novamente na plateia (desconfortável, por não se poder sentar nas cadeiras), e encostado ao palco, onde se representava o tema “trabalho e exploração” – com o monólogo da “Ana” a enquadrar a opressão colonial, personificado pela “senhora” e sua “serviçal” em Nova Lisboa, “manietada” por um “colonizador-marionetista” – tinha lugar outra cena, surgindo por detrás das cadeiras uma coreografia recriadora do monólogo da “Joana”, uma criada de servir, desmultiplicada por várias “empregadas de servir”.

Desse enquadramento, passava-se para um outro, atrás da plateia, intitulado “famílias perdidas”, recriado por uma mulher ignorante do paradeiro do marido e filhos, recrutados que haviam sido para distintos campos de trabalho.

A atriz aproximava-se do público, misturava-se com ele, e interpelava-o: “estiveste na guerra?”, “o teu pai esteve na guerra” ... ao mesmo tempo que um segundo ator, em palco, improvisava performaticamente a perspetiva do “explorador”, recrutador de indígenas, e em simultâneo os “traumas da guerra”.

As últimas cenas do índice dramatúrgico, de novo representadas em palco, recaíam sobre temáticas “animais” (um tema muito presente na peça de Weiss, enquanto metáfora do colonialismo) e o “Passado-Futuro”, que concluía o espetáculo, com um verso de Dante: “E a Fénix morre, e depois renasce”<sup>11</sup>.

Esta sequência dramatúrgica fez parte dos espetáculos no Teatro Taborda, em cena de 9 a 19 de Março, e no Teatro Municipal de Bragança, onde inaugurou o Festival de Teatro Vinte e Sete, no final de Março. Neste último Teatro, procedeu-se a uma adaptação cénica ao espaço e a um novo trabalho com atores amadores da cidade de Bragança.

<sup>11</sup> Esta frase, retirada de um verso de Dante (vide tradução 1968: 159), era dita com voz de criança, em *voz off* no Teatro Taborda e ao vivo no Teatro Municipal de Viseu, pelo ator Manuel Pessoa.

Entre as encenações de Manuel Silva Pereira, de 1971 e 1974, de Benjamim Marques em 1974 e a encenação e dramaturgia de Carlos Pessoa / Cláudia Madeira, é possível constatar uma alteração na cor dominante do espetáculo e seus figurinos.

No período “revolucionário”, o cenário surgia iluminado, para desocultar em palco de um tema que permanecia silencioso na sociedade, o que os figurinos traduziam em roupas comuns, calças e t-shirts de cor negra, no caso das encenações de Manuel Silva Pereira ou a branco, e já com algum uso das sombras, no caso da encenação de Benjamim Marques no Teatro da Trindade.

Na encenação de 2017, uma parte considerável da peça evolui no escuro, sendo representativo de um outro silêncio, o da História Portuguesa sobre estas temáticas do colonialismo. Nesse escuro, entrecortado de algumas luzes, deambulam infernos dantescos do passado, questionamentos, fantasmas e papões.

### Bibliografia

Azevedo, Manuela. 1974. “Vanguardismo de Caldas da Rainha, Canto do Papão Lusitano, Peça Maldita de Peter Weiss”. *Diário de Notícias*, 1 de Outubro de 1974.

Berwald, Olaf. 2003. *An Introduction to the Works of Peter Weiss*. New York: Camden House.

Césaire, Aime. 1971. *Discurso sobre o colonialismo*. Porto: Cadernos para o Diálogo.

Cesariny, Mário. 1974. “Carta de Mário Cesariny a propósito do Canto do Papão Lusitano.” *Diário de Notícias*, suplemento *Vida Artística*, Dezembro de 1974.

Dante, Alighieri. 1968. *A Divina Comédia (1307-1319)*. Tradução Prof. Marques Braga. Lisboa: Editora Sá da Costa.

Delille, Maria Manuela Gouveia. 1996. “A recepção Portuguesa do drama *Gesang Vom Lusitanischen Popanz* de Peter Weiss.” In: Marques, A.O., A Opitz e F. Clara (ed.). *Atas do IV Encontro Luso-Alemão: Portugal-Alemanha-Africa*. Lisboa: Edições Colibri:215-225.

Gil, José. 2005. *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio de Água.

Hermant, Jost e Marc Silberman. 2000. *Rethinking Peter Weiss*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.

Madeira, Cláudia. 2012. “The ‘return’ of performance art from a glocal perspective”. *Cadernos de Arte & Antropologia, Dossier Juventude e Práticas Culturais nas Metrópoles*, 1 (2): 38-52.

Madeira, Cláudia. 2016a. “A arte contra o silêncio – relações entre arte e Guerra Colonial em Portugal”. *Revista Colóquio Letras - FCG*, (191) Jan/Abril: 95-108.

Madeira, Cláudia. 2016b. “Arte da performance e Guerra Colonial Portuguesa: relações no tempo histórico”. *Media & Jornalismo*, 29 (16): 15-25.

Madeira, Cláudia. 2017. “A peça *Canto do Papão Lusitano* de Peter Weiss - retrato e discurso crítico sobre o colonialismo português”. *Comunicação Pública* [Online], Vol.12 n° 23, posto online no dia 15 Dezembro 2017, consultado o 16 Dezembro 2017. URL: <http://journals.openedition.org/cp/1911>

Mbembe, Achille. 2014. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.

Porto, Carlos. 1974. “Caldas da Rainha outra vez ao Ataque.” *Diário de Lisboa*, 23 de Setembro de 1974.

Rebello, Luiz Francisco. 1997. “Peter Weiss e o Monstruoso Fantoche Colonialista”. In *Combate por um Teatro de Combate*, edited by Luiz Francisco Rebello, 133-136. Lisboa: Seara Nova / Argumento.

Rebello, Luiz Francisco. 2009. “Vozes silenciosas, vozes silenciadas”. *Sinais de Cena*, 12: 9-10.

Retamales, Alexandra Varela. 2016. “Uma *lectura latino-americana del Canto del Fantoche lusitano de Peter Weiss*”. *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 162: 69-75.

Sério, Mário. 1974. “Anatomia do Sistema Fascista e do Colonialismo Português.” *República*, 29 de setembro de 1974.

## Notas biográficas

Cláudia Madeira é Professora Auxiliar do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, leccionando na licenciatura e nos mestrados de Artes Cénicas e Ciências da Comunicação - vertente Comunicação e Artes. É investigadora integrada no Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA) e colaboradora do Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sendo co-responsável nos dois centros pelo cluster *Performance arte & performatividades nas artes*. Colabora ainda no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa como investigadora do projecto PERPHOTO – Dramaturgias do olhar : Cruzamentos entre Fotografia e Teatro no contexto português e Internacional.

Realizou o pós-doutoramento intitulado *Arte Social. Arte Performativa?* (2009-2012) e o doutoramento em Sociologia sobre *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (2007) no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, no qual desenvolveu um capítulo denominado Plataforma Oculta em torno da História da Arte da Performance Portuguesa. É autora dos livros *Híbrido. Do Mito ao Paradigma Invasor?* (Mundos Sociais, 2010) e *Novos*

*Notáveis: Os Programadores Culturais* (Celta, 2002). Escreveu vários artigos sobre novas formas de hibridismo, performance e performatividade nas artes.

**Ciência Vitae:** <https://www.cienciavitae.pt/portal/DB16-ABBD-9BFD>

**Morada institucional:** Avenida de Berna, 26-C / 1069-061 Lisboa Portugal

Carlos Pessoa é Docente em Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Tem o título de Especialista em Teatro – Encenação, atribuído pelo Instituto Politécnico de Lisboa. É cofundador e Diretor Artístico do Teatro da Garagem. Desde 1989, foi o autor e encenador da quase totalidade dos mais de 90 espetáculos que a companhia apresentou, tendo diversas peças publicadas. Recebeu pelo seu trabalho de encenador vários prémios. Encenou a peça *Canto do Papão Lusitano* de Peter Weiss, em 2017.

**Morada institucional:** Avenida Marquês de Pombal, 22 B/ 2700-571 Amadora. Portugal

Manuel Silva Pereira é Doutorado em Ciências da Comunicação pelo Instituto Universitário de Lisboa - Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE-IUL, 2018); Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação (ISCTE-IUL, 2013); Licenciado em Direito (Faculdade de Direito de Lisboa, 1973); Jornalista. Diplomata. Investigador.

**Orcid ID:** 0000-0002-9148-6602

**Morada institucional:** Av. das Forças Armadas, 1649-026 Lisboa Portugal

Artigo por convite | Article by invitation